

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 1, Número 1, Jul. 2012

A LINGUAGEM POÉTICA NA TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO DAS PERSONAGENS INFANTIS DE GUIMARÃES ROSA



POETIC LANGUAGE IN THE FORMATION TRAJECTORY OF INFANT PERSONAGES OF GUIMARÃES ROSA

Maria Carolina de GODOY (UEL)

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 11/06/2012 • APROVADO EM 19/07/2012

Resumo

Neste trabalho, apresentam-se as personagens infantis em diferentes narrativas rosianas que realizam a trajetória de formação, caracterizando sua inserção no mundo adulto. Observa-se, no tratamento dispensado ao mundo infantil, de *Sagarana* a *Primeiras estórias* a formação da criança e passagens poéticas que acompanham essa trajetória.

This work studies Guimarães Rosa's narratives in which infant characters perform the formative trajectory that characterizes their insertion in the adult world. In the treatment given to the children's world, we could observe in both *Sagarana* and *Primeiras estórias* the child formation and the poetic languages that follow this path.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Infância. Linguagem poética

KEYWORDS: Infancy. Formation way. Personage. Poetic language.

PESSOAS: Günter Lorenz. Harriet Onís

OBRAS: *Sagarana*. *Primeiras estórias*. *Manuelzão e Miguilim*

Texto integral

1 Personagens infantis e linguagem poética

No tratamento dispensado ao mundo infantil, de *Sagarana* (1972) aos contos de *Primeiras estórias* (1972) — obra que se constrói em narrativas curtas, propiciando certo hermetismo em muitas delas — encontram-se passagens de intensidade poética, focalizadas pela personagem ou pelo narrador, que podem ser consideradas pausas discursivas e que têm relações com o percurso da aprendizagem das personagens. O mundo da infância não é posto em segundo plano nesses momentos, antes se torna essência para a inundação de imagens nesta trajetória.

A força linguística e poética de Guimarães Rosa tem sido apresentada pela vasta crítica rosiana e é explicitada pelo autor na conhecida entrevista a Günter Lorenz (1965, apud ROSA, 1994, p.34-35): "[...] cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia. [...]". Ainda refletindo sobre língua e poesia na obra rosiana, em carta de 4 de novembro de 1964, enviada a Harriet Onís (2004) – tradutora norte-americana de sua obra – o autor refere-se à necessidade de despertar o leitor da inércia da leitura e fazê-lo tomar consciência da linguagem:

Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do

escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliteraões ou assonâncias, a música “subjacente” ao sentido – valem para maior expressividade.



Tais trechos exemplificam a preocupação poética de Guimarães Rosa, além de trazerem instigantes comentários a respeito de seu propósito linguístico-metafísico.

As imagens que emergem do retrato da infância em narrativas de Guimarães Rosa mantêm, de um lado, a temática do amor, da solidão, da dor, da alegria, da tristeza, da morte e da criação artística subjacentes ao percurso da personagem infantil; de outro, o discurso preserva sutilezas poéticas (ritmo, metáforas, cores) numa atmosfera que atinge o lirismo e o intimismo ao aproximar a visão do narrador à da personagem.

Ao se retomarem as imagens da infância, ressaltam-se momentos poéticos, frutos da visão de mundo adulto subjacente a essa trajetória de aprendiz, quando o narrador opta pelo distanciamento da personagem infantil e ocupa-se, poeticamente, da paisagem e das descrições. Em outros momentos, ocorre o encontro entre as duas visões de mundo: o narrar do adulto e a focalização da criança que, juntas, dão abertura a imagens intensamente poéticas. Para as análises desses momentos poéticos selecionaram-se narrativas de *Primeiras estórias* (1972), o conto “Conversa de bois” de *Sagarana* (1972) e passagens de “Campo geral”, de *Manuelzão e Miguilim* (1976)

2 “Conversa de bois” e as sutilezas poéticas

Em “Conversa de bois”, narrativa que conta o sofrimento do menino Tiãozinho, que encontra nos bois a cumplicidade, ausente nos adultos, para o enfrentamento de sua dor, observa-se a descrição do protagonista esmiuçada, inicialmente, pelo olhar objetivo do narrador. Seu desenho passa a ser visto do alto, alinhado ao espaço aberto do horizonte e do campo e, desse novo ângulo, a imagem lembra um pequenino brinquedo nas mãos de um observador (ou criador). Essa impressão vai lentamente desaparecendo à medida que o olhar do narrador-focalizador se aproxima mais uma vez do carro-de-bois e de Tiãozinho:



Estacam todos, bois e carro, no meio do chapadão. Foi o guia Tiãozinho, que teve de parar para segurar as calças, que lhe tinham caído de repente até os pés. Depôs a vara no chão, depressa, porque estava até vermelho, só em camisão e perninhas magrelas, que vergonha. E agora está-lhe custando para amarrar a tira de pano na cintura e ficar composto outra vez. (ROSA, 1972, p.303)

A predominância do tempo presente nessa descrição estende, ainda mais, a sensação de proximidade do leitor no acompanhamento da cena que se inicia com um curto período, pausado pelo aposto "bois e carro", propiciando a sensação de parada repentina. As orações adjetivas, que caracterizam o menino e as calças, alongam o segundo período, mantendo, porém, o ritmo da cena e a dinâmica do tempo. O terceiro período, em que são descritas as ações da personagem, mantém o dinamismo, ainda que custe ao menino a recomposição das roupas. Enquanto a cena prossegue e o menino se ajeita, a focalização desvia-se para outro plano, como se estivesse apenas aguardando a arrumação do garoto. Nesse desvio, a cena amplia-se para o céu, para a estrada e a fauna, descritas em traçados e cores; tudo se concentra no globo ocular de um atento observador, como se fosse um brinquedo:

Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras várzeas, vale, árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serrania, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado, de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. E o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair mais! (ROSA, 1972, p.303)

Entende-se que a poeticidade não se encontra apenas nesse recurso descritivo do narrador, que olha distante para o universo infantil, mas também no discurso que ressalta o intimismo e a descoberta da criança. O menino se endireita e retoma seu lugar privilegiado na narração, ao passar de brinquedo observado para voltar a ser a personagem em ação – a associação descritiva lembra o tradicional soldado de chumbo e o pequeno polegar, comuns em narrativas maravilhosas de muitas culturas, mas distante do mundo do sertão que é posto ao lado dos boizinhos de carro de

um presépio. A proximidade entre a narrativa de Tiãozinho e os contos maravilhosos não se faz apenas por essa menção a personagens típicas dessas narrativas. Para Gilca M. Seidinger (2004, p.101-102), o



[...] maravilhoso dessas histórias constitui um campo discursivo à parte, com parâmetros que o delimitam e o distinguem. [...] o narratário está sendo levado já à fronteira desse universo, todas as suas regras são invocadas de um só golpe, e não será possível alegar espanto quando os bois finalmente tomarem a palavra.

Nas primeiras linhas, para o termo introdutor da descrição - "paisagem" - são antecipados predicados como se fossem observados de um ângulo superior; a extensão sem-fim dessa paisagem, paradoxalmente, cabe no "globo de um olho gigante, azul-espreitante". A forma imprevisível de um olho azul para descrever a claridade do céu ao redor do campo causa estranhamento, dada a sua pouca previsibilidade descritiva, tornando-a intensamente poética. A proximidade entre narrador, focalizador e personagem alcança efeito análogo ao de uma câmera cinematográfica, mesclando efeitos linguísticos aos das artes visuais: o criador-poeta brinca com as imagens, as palavras e a arte da contar. Retoma-se, então, a visão em profundidade da floresta:

O caminho-fundo corta uma floresta de terra boa, onde cansa à gente olhar para cima: árvores velhas, de todas as alturas – braçadas, braúnas, jequitibás esmoitados, a colher-de-vaqueiro, timbaúdas de copas noturnas, e o paredão dos açoita-cavalos, escuros. Cheiro bom de baunilha, sombra muito fresca, cantos de juritis, gorjear de bicudos, o trilo batido da pomba-mineira, e, mais longe, mais dentro, na casa do mato, o pio tristonho do nhambú-chororó. (ROSA, 1972, p.304)

Nesse trecho, as árvores, juntas, formam uma mata cerrada, densa e escura. Segundo Nilce Sant'Anna Martins (2001), as braúnas são de cores escuras, quase negras; o jequitibá é formado por troncos grossos e altos; a colher-de-vaqueiro possui folhas grandes e rígidas; as dos açoita-cavalos são firmes e escuras. Postas lado a lado, cruzando suas altas copas, estreitam a passagem formando, supostamente, um extenso corredor, com pouca luz.

No que se refere ao aspecto sonoro, há gradação decrescente dos sons mais longos para os mais curtos, produzidos pelas aves, ainda nesse caminho: *canto*, *gorjear*, *trilo* e *pio*. Este último, apesar de mais baixo, encontra-se no coração da mata e, talvez, seja o mais próximo da dor sentida

pela personagem, como mostra a adjetivação: "o pio tristonho do nhambu-chororó". Contrapondo-se à visão e à audição que remetem à tristeza do garoto, o olfato é ressaltado pelo cheiro da baunilha, quente e doce, contraste evidente com o frescor e sombra da mata. As sinestesias próximas ao estado conflituoso da personagem reforçam os traços poéticos dessa descrição, mostrando intrínseca relação entre o discurso descritivo e o percurso da aprendizagem da criança, sujeita às dores e à experimentação dos sentidos.

Ao ressaltar a visão de um caminho perturbador de passagem para a personagem, nota-se a natureza representando a difícil jornada de Tiãozinho, que carrega morto o pai e rompe com a vida familiar. Sensações de tristeza, raiva, desejo de vingança entram em ebulição nesse trajeto de desencanto do mundo e aprisionamento em seus limites de menino.

3 Linguagem poética e aproximação ao universo infantil em *Primeiras histórias* e *Campo Geral*

De *Sagarana* à obra *Primeiras histórias*, passando por "Campo Geral", há mudanças consideráveis na narrativa de Guimarães Rosa. No livro de estreia, o universo retratado é do interior de Minas Gerais, repleto de personagens próximos a heróis e donzelas; há estreita ligação entre homem e animais, disputas de valentões típicas de uma organização social pautada no autoritarismo e em formas rudimentares de sobrevivência. O discurso pleno de Guimarães Rosa está ainda se constituindo nessa obra; o enredo é posto em evidência, deixando para momentos privilegiados a linguagem poética, como a apresentada anteriormente. Em *Corpo de baile* sua narrativa atinge a plenitude no que tange à inovação linguística e em *Primeiras Histórias* observa-se uma mudança de tom: obra posterior a *Grande Sertão: Veredas* que deixa transparecer preocupações estéticas e filosóficas mais apuradas, põe em discussão, sutilmente, o fazer literário, jogando com nuances no modo de narrar e focalizar.

Embora essas obras estejam distantes no contexto de produção rosiana, a aproximação entre elas acontece quanto às personagens infantis, ao modo como se dá sua formação e no âmbito das vozes narrativas. Destacam-se, neste trabalho, alguns fragmentos dos contos de *Primeiras histórias* e de "Campo geral" exemplares quanto à poeticidade e que mantêm estreitas relações com o percurso de aprendizagem dos protagonistas.

Se, discursivamente, essas imagens poéticas são pausas descritivas, quanto ao percurso de aprendizagem da personagem elas mantêm relações temáticas com a diegese, já que é possível esboçar um trajeto de aquisição de saberes subjacentes às imagens poético-descritivas. Sensações eufóricas do amor, da alegria, da beleza e disfóricas, como da solidão, da dor, do medo e da morte manifestam-se na intensidade dessas descrições.

A focalização do Menino em "As margens da alegria" permite entrever, do alto, sobre as nuvens a pequenez dos seres envoltos em cores, no discurso mais próximo da criança. Neste trecho, diferentemente dos anteriores de "Conversa de bois", vê-se com a personagem infantil:

O Menino [...] espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? Voavam supremamente. O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios.[...] (ROSA, 1972, p.3-4)

À felicidade da primeira viagem acrescentam-se visões da amplitude celeste, antes vista de longe, e da diminuição dos que ficam embaixo. Em outra passagem, repetir intimamente o nome de cada coisa torna-se passatempo, brinquedo de palavras, brinquedo de poeta:

Iam de jeep, iam aonde ia ser um sítio do Ipê. O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas de canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia "imundície de perdizes". A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, atolaram. Todas as coisas, surgidas do opaco. [...]. (ROSA, 1972, p.5)

As pinceladas multiformes dessa paisagem são vivificadas pela mista composição de aves, plantas, animais e de verbos no gerúndio numa cena que poderia parecer pouco móvel, à primeira vista, devido à predominante sintaxe nominal, mas se torna dinâmica à medida que expressa o movimento do olhar do menino. A focalização centralizada no Menino andando de jeep

causa a sensação do passeio, do trânsito do olhar pela campina. Da partida, com poeira que fica para trás, até a momentânea interrupção do passeio, ao atolar o jeep, animais e plantas são determinados pelos artigos definidos, colocando-se cada coisa em seu lugar, sob a experimentação saborosa do amor e da alegria: "Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor.[...]" (ROSA, 1972, p.5), traduzida em sinestesias. O olfato é aguçado pela presença de plantas aromáticas (malva-do-campo e lentiscos); o tato pode ser percebido pelo velame-branco, cuja textura das folhas é formada por minúsculos pêlos brancos e a canela-de-ema aguça visão e tato, pois suas flores são arroxeadas e, ao mesmo tempo, seu tronco é nodoso e frágil, segundo Houaiss (2004). Ressalta-se a visão nas cores da cobra-verde, arnica em candelabros pálidos, aparição angélica dos papagaios, viado campeiro de rabo branco. Percebe-se a intensidade do branco e de cores vivas (verde, amarelo, vermelho roxo) que denota vigor e claridade da natureza, "que o grande sol alagava" – também presente na assonância da vogal "a" - nesse momento de descoberta da personagem. Há, além disso, corroborando a necessidade de ter as coisas em seus lugares, a visão do todo desordenado para a individualização: imundície de perdizes, tropa de siriemas, par de garças e buriti à beira do corguinho.

O "pensamentozinho em fase hieroglífica", que tenta nomear, depara-se com a sensação de medo e de tristeza, ao vislumbrar, sem ter consciência disso, a chegada da modernidade. O Menino, no mesmo conto, diante do trabalho das máquinas que constroem a grande cidade, vê a paisagem alterada significativamente:

Mal podia com que o agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA, 1972, p.6)

Em contraste ao trecho anterior, o desbotamento das cores da natureza, antes vivas, pode ser aqui observado, visto que são substituídas pelo cinza (água cinzenta), além da ausência do verde das plantas. Da claridade nada restou; até o velame-do-campo perde a cor e a textura. A poeira não é mais símbolo de boas-novas (alvissareira), significa, entretanto,

a destruição da paisagem, o desencantamento da personagem, a morte. Não há aves ou animais, apenas o espaço vazio sem vida ou vibração natural, cortado pelo barulho frio e seco das máquinas. Ante a ausência de vida, a intensidade poética anterior se esvazia e em seu lugar há enumeração lacônica dos elementos no espaço. A melancolia dessa paisagem alia-se à introspecção do Menino que entende, pela primeira vez, a mudança de alegria para tristeza: "Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto [...]".

Tristeza e medo compartilhados, em outra narrativa, com a personagem Miguilim que observa e teme o mato escuro, onde os barulhos dos animais, no fim de tarde, alargam o medo da despedida, da finitude:

Daí mas descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol. O oão das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada... O enfile delas todas, tantas vacas, vindo lentamente no pasto, sobre pé de pó. Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, casais de araras. O gaviãozinho, o gavião-pardo do cerrado, o gaviãozinho-pintado. A gente sabia esses todos vivendo de ir s'embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto. Dão davam as cigarras, e outras. A rã rapa-cuia. O sorumbo dos sapos. Aquele lugar no Mutum era triste, era feio. O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubuguaia. [...] (ROSA, 1976, p.41)

O parágrafo começa com o fim de tarde, quando o barulho dos animais (representado, por exemplo, pela onomatopéia "oão") e seus movimentos preenchem o espaço. Segundo a análise de Elizabete B. Faria (2003, p.87), as onomatopéias exercem importante papel na composição poética da obra "pelo grande número de exemplos indicativos de sons de animais e aves [...] além de responderem pela unidade entre som e sentido – uma vez que não se pode dizer que essas criações sejam arbitrárias".

A descrição da passagem dos pássaros seguida da marca da narração "a gente" conflui para a indicação simbólica da despedida; a presença dessa expressão que sintetiza a experiência de narrador, focalizador e personagem em único campo de saber: "A gente sabia esses todos vivendo de ir s'embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto." (ROSA, 1976, p.41). O quadro se fecha com a chegada da noite. Se, de um lado, a imagem da noite pode causar temores no protagonista é graças à escuridão, em contrapartida, que podem ser admiradas as luzes dos vaga-lumes, em raras ocasiões de alegria, êxtase e harmonia da narrativa:

A noite, de si, recebia mais, formava escurão feio. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – “Olha quanto mija-fogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!” Inçame. Miguilim se deslumbrava. – “Chica, vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...” [...] Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: - “*Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...*” Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: - “O lumeio deles é um acenado de amor...” [...] (ROSA, 1976, p.54)

O brilho e a cor do vagalume contrastam com a escuridão e seu calor é comparado ao de uma fruta madura e eles se misturam aos sons das vozes das crianças. Há metáforas inesperadas no lumeio que é o aceno de amor e o cavalo com medo de que os insetos pusessem fogo na noite. A sinestesia presente na cena mostra a vibração eufórica causada pela visão das luzes, em verdadeira festividade.

Em “As margens da alegria”, o vaga-lume, emblemático, restitui a alegria após a descoberta da morte do peru, o que admite considerá-lo, no percurso da personagem infantil, símbolo da alegria e da euforia para a criança:

Trevava.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 1972, p.7)

Na construção desse percurso de conhecimento, as imagens poéticas da infância constroem um campo privilegiado onde se encontra o ponto comum entre o olhar da criança (personagem-focalizadora), sobre a criança (narrador-focalizador) e do tempo de criança (autor), pois “[...] são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas [...] lembranças de infância.” (BACHELARD, 2001, p.131). Evocação presente em fragmentos esparsos, cindidos, sobrepostos, aos quais se recorre com esforço na esperança de que, unidos, deem o tom mais próximo possível da tentativa de tessitura desse tempo de infância.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARIA, Elisabete Brockelmann de. *A narrativa lírico-poética de "Campo geral"*. 2003. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Unesp - Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- LORENZ, Günter W. Literatura deve ser vida; um diálogo de G. W. L. com João Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, p.27-62, 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001
- ONÍS, Harriet. Trecho da carta enviada por Guimarães Rosa à tradutora em 4 de novembro de 1964. Disponível em: <http://www.paubrasil.com.br/escrever/rosa.html>. Acesso em: 10/10/2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 4 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- _____. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004.

Para citar este artigo

GODOY, M. C. de. A linguagem poética na trajetória de formação das personagens infantis de Guimarães Rosa. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 1., n. 1., Jun. 2012, p. 86-97.

A Autora

Maria Carolina de Godoy possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2007). Tem experiência na área

de Letras, com ênfase em Estudos Literários, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, Guimarães Rosa, gênero literário, romance de formação, narrador, focalização, personagem, herói, magia. Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual de Londrina no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas.